

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Соколов Александр Сергеевич

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ЭССЕ ИОСИФА
БРОДСКОГО «НАБЕРЕЖНАЯ НЕИСЦЕЛИМЫХ»**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель:

Ахапкин Денис Николаевич,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры
междисциплинарных
исследований в области языков и
литературы СПбГУ

подпись, дата

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Введение	3
Глава 1. «Венецианские» мотивы Иосифа Бродского	9
Глава 2. Особенности эссе «Набережная неисцелимых» как прозы поэта.....	24
Глава 3. Специфика автоинтертекстуальных функций в эссе «Набережная неисцелимых»	34
Заключение	50
Список литературы	52
Приложение	56

Введение

Исследователи творчества Бродского отмечают устойчивость и повторяемость основных мотивов и художественных средств их выражения как отличительную особенность его поэтики. По мнению А. Ранчина, разительное сходство мотивных уровней и образного словаря отличают также поэзию и эссеистику Бродского: *«Художественный мир поэзии Бродского родствен художественному миру его эссеистики»*¹. Несмотря на большое количество исследований творчества Бродского, корпус его прозаических текстов в настоящий момент исследован недостаточно. В частности, интересующим нас особенностям проявления поэтического мышления Бродского в его прозаических текстах посвящено не более десяти работ².

В настоящий момент в контексте исследования произведений, жанрово определяемых как проза поэта, исследователи не приходят к единому мнению относительно статуса прозы Бродского и, в частности, его знаменитого эссе «Набережная неисцелимых». В небольшом количестве работ, посвященных анализу прозы Бродского, особо выделяются две точки зрения: В. Полухина, анализируя «Набережную неисцелимых», отмечает прямое сходство поэзии и прозы автора; Ю. Орлицкий, анализируя прозу Бродского на материале 18 эссе, выражает сомнения в том, что его прозаические произведения полностью соответствуют жанру «прозы поэта». Актуальность нашей работы состоит в разрешении проблемы определения жанрового статуса эссе «Набережная неисцелимых». Для этого мы рассмотрим эссе в контексте «Венецианского»

¹ Ранчин А. На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 8.

² См., например: Полухина В.П. Проза Иосифа Бродского: продолжение поэзии другими средствами // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. тр. Тверь, 2003.

Орлицкий Ю.Б. И. А. Бродский // Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008.

Маслаков А.А. Принципы построения прозы поэта в эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010.

сверхтекста Бродского, который является характерным примером литературного билингвизма.

Понятие сверхтекста позволяет описывать объединения произведений разного уровня в рамках творчества одного писателя. Н. Меднис отмечает, что *«сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»*³. Венецианский сверхтекст И. Бродского составляют эссе «Набережная неисцелимых» и 7 стихотворений: «Лагуна», «Венецианские строфы (I)», «Венецианские строфы (II)», «Сан-Пьетро», «В Италии», «Посвящается Джироламо Марчелло», «Лидо», «С натуры». Структурно-семантическую организацию эссе «Набережная неисцелимых» отличают многочисленные случаи автоинтертекстуальности — переноса в прозаический текст поэтических образов из венецианских стихотворений. Подобная автоинтертекстуальность является одной из типологических черт жанра прозы поэта. Выделение этого жанра как отдельного и обладающего специфическими характеристиками в литературоведении явилось результатом исследования феномена взаимодействия двух формальных форм выражения в рамках одной художественной системы.

Нам важно отметить, что восприятие Венеции как метафизического пространства у Бродского характерно для Венецианского текста русской словесности в целом. По словам поэта, не имея возможности посетить Венецию до 1972 года, года его эмиграции из СССР, он, подобно многим русским поэтам XIX века, воспринимал Венецию через набор традиционных венецианских сигнатур: набор открыток с видом города, сувенирную гондолу, образ города в фильме Висконти и романах Анри де Ренье. Впервые посетив Венецию, Бродский пишет элегию «Лагуна». В дальнейшем результатом поэтической рецепции

³ Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. НГПУ, 2003. С. 5.

венецианского пространства в его творчестве становятся еще 6 стихотворений и эссе «Набережная неисцелимых», в совокупности составляющих персональный «Венецианский» свертхтекст автора. Венеция становится для Бродского идеальным иллюстративным пространством основных метакатегорий и инвариантных мотивов его творчества: категорий «Время / Пространство», «Вода», «Вещь», мотива зрения, мотивов отчуждения и одиночества.

Цель нашей работы состоит в подтверждении статуса «Набережная неисцелимых» как прозы поэта за счет анализа пока малоизученных конструктивных функций автоинтертекстуальности по оси «поэзия → проза» в рамках одного из свертхтекстов в творчестве И. Бродского — «Венецианского» текста. Это эссе — единственный прозаический текст в Венецианском корпусе произведений поэта, также включающем в себя 7 стихотворений. Мы рассматриваем многочисленные случаи перенесения поэтических образов в прозаический текст в рамках авторского свертхтекста не только как характерный элемент поэтизации прозы, но и как важную текстообразующую функцию — функцию организации пространства для экспликации магистральных тем поэтики автора.

Структурно-семантическая организация эссе «Набережная неисцелимых» обнаруживает безусловную связь с поэтическим кодом высказывания. Согласно В. Шкловскому, «*Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления*»⁴. Использование перенесенных из венецианских стихов таких тропов, как перифраза, метонимия, метафора, определенным образом структурирует текст, выступая изначальной точкой развертывания окружающего их «неметафорического» текста. Тропы вводят в художественное пространство текста метакатегории поэтики Бродского, связывая две реальности:

⁴ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 59.

физическую и метафизическую, и выступают посредниками между конкретными деталями города и их поэтической рецепцией.

Таким образом, в наши задачи будет входить:

1. Выделить общие для «Венецианского» сверткста и авторские «Венецианские» мотивы в Венецианском свертксте И. Бродского
2. Рассмотреть особенности эссе «Набережная неисцелимых» как прозы поэта
3. Показать специфику автоинтертекстуальных функций при переносе поэтических образов в прозаический текст в рамках персонального сверткста И. Бродского
4. На основе исследования автоинтертекстуальных функций подтвердить жанровый статус эссе «Набережная неисцелимых»

Эссе «Набережная неисцелимых» написано И. Бродским в 1989 году. Материал нашего исследования составляют эссе «Набережная неисцелимых» и 5 стихотворений, хронологически предшествовавших эссе: «Лагуна» (1972), «Сан-Пьетро» (1977), «Венецианские строфы (I)» (1982), «Венецианские строфы (II)» (1982), «В Италии» (1985). Также для иллюстрации авторских философско-эстетических установок мы привлекаем интервью поэта и подробные автокомментарии Бродского к стихотворениям, собранные П. Вайлем в книге «Пересеченная местность»⁵. Выбранные нами для исследования тексты входят в сборник «Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие»⁶, интервью — в книги ««Иосиф Бродский. Большая книга интервью»⁷ и «Диалоги с Иосифом Бродским»⁸.

⁵ Бродский И. А. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. М.: Независимая Газета, 1995.

⁶ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002.

⁷ Бродский И. А. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.

⁸ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998.

Объектом исследования является эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых», предметом — автоинтертекстуальность в рамках авторского сверткста.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. Первая глава представляет собой обзор общих для «Венецианского» сверткста русской словесности мотивов, важных для поэтики И. Бродского, и выделение специфически авторских мотивов, введенных Бродским в «Венецианский» цикл. Во второй главе мы говорим о жанре прозы поэта, выделяем его основные черты и рассматриваем эссе «Набережная неисцелимых» как произведение, принадлежащее этому жанру. В третьей главе мы проводим анализ случаев автоинтертекстуальности в эссе «Набережная неисцелимых», которые, на наш взгляд, носят текстообразующую функцию и являются ключевым приемом *поэтизации* прозы в данном произведении.

Для анализа случаев автоинтертекстуальности мы используем введенное Н. Фатеевой понятие метатропа — *«личностного семантического комплекса, обладающего неоднотерной структурой (буквально «пучки смыслов, которые торчат во все стороны», если перефразировать О. Мандельштама) и непосредственно коррелирующего с эпизодической, семантической и вербальной памятью автора»*⁹. По мнению Н. Фатеевой, анализирующей прозу Б. Пастернака, *«Обычно среди разных в дискурсивном отношении текстов находится один, который выступает в роли метатекста (сопрягающего, разъясняющего текста) по отношению к остальным, или же эти тексты составляют текстово-метатекстовую цепочку, взаимно интегрируя смысл друг друга и эксплицируя поверхностные семантические преобразования каждого из них. Становится очевидным, что за такими текстами стоит некоторый инвариантный код смыслопорождения, который вовлекает в единый*

⁹ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 18

трансформационный комплекс как единицы тематического и композиционного уровня, так и тропеические и грамматические средства, определяющие смысловое развертывание текста. Имея «до-над-жанровую» природу (И. Бродский), этот генетический код иносказания детерминирует организацию различных типов семантической информации в текстах»¹⁰. Генетический код иносказания есть сумма личностных семантических комплексов, то есть метатропов. На наш взгляд, использование понятия метатропа продуктивно для описания автоинтертекстуальных процессов не только на материале творчества Б. Пастернака, но при исследовании прозаических текстов И. Бродского.

¹⁰ Там же.

Глава 1

«Венецианские» мотивы Иосифа Бродского

В 1984 году В. Топоров в знаменитой статье «Петербург и "Петербургский текст русской литературы"» ввёл понятие Петербургского текста. Согласно Топорову, это совокупность текстов, в рамках которой город выступает не только фактическим и символическим топонимом русской литературы, но и сам является текстопорождающим субъектом¹¹. Петербург становится как местом действия литературного произведения, так и его полноценным героем, равно как и соавтором сверхтекста, постоянно регенерирующим собственную историю в последующих произведениях, совокупность которых формирует синтетический образ города в сознании читателя: *«“петербургский текст” обладает всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны текстам вообще и — прежде всего — семантической связанностью <...> хотя он писался (и будет писаться) многими авторами»*¹².

При географическом разнообразии исследований топосных текстов, в отечественном литературоведении широко известны прежде всего исследования Петербургского и Московского текстов. Что касается изучения образов зарубежных стран и городов в русской словесности, то из всевозможных европейских направлений одним из важнейших топонимов для русской литературы является Венеция, занимавшая особое место на литературно-географической карте русской поэзии XIX — XX веков. Образ Венеции в русской литературе начинает формироваться на рубеже XVII — XVIII веков. Среди первых предтекстов русской венецианы называются travelog «Путешествие

¹¹ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.

¹² Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.

стольника П.А. Толстого по Европе 1697-1699 гг.» и «Записки» Е. Дашковой¹³. В середине и во второй половине XVIII века о Венеции писали М.М. Херасков (1758), Д.И. Фонвизин (1785), но полноценно оформляется венецианский текст в XIX веке, когда о Венеции писали А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет и другие авторы. Писали, что характерно, ни разу в Венеции не побывав, но отзываясь на общеевропейский культурный образ, венецианский миф, который существовал в культуре наравне с древнегреческими и, пожалуй, даже с большим на то правом, поскольку продолжал формироваться при жизни поэтов. Именно их произведения, как и произведения П.А. Вяземского, написавшего более 40 стихотворений, посвященных Венеции, позволили рассматривать множественные венецианские мотивы в поэзии серебряного века как продолжение традиции русской литературной венецианы.

*«Платон учил в древности о „врожденных идеях“. Должно быть, число их растет с возрастом и впечатлениями человечества. По крайней мере, каждый из нас знает как-то „сам собой“ то, что узнал его отец, дед, вообще предки. И каждый из нас, не бывая в Венеции, знает Венецию»*¹⁴, – так начинает книгу о Венеции П. Перцов. Где находится источник представлений о городе как о географическом и культурном пространстве, если не в самой эмпирике венецианского мира? Семиотическая насыщенность городского пространства порождает мифологемы, которые, в свою очередь, находят выражение в городском литературном тексте. Ощущение города как особого пространства, его непохожесть на прочие, его метафизическая аура формирует восприятие города в человеческом сознании как комплекс смыслов и переживаний, набор ассоциаций и значений, текстовую мета-реальность. Автор монографии «Венеция в русской литературе» Н. Меднис приводит в пример М. Пруста,

¹³ Кунусова А.Н. Формирование венецианского текста в русской литературе // Гуманитарные исследования. 2010. № 1 (33). С. 177-184.

¹⁴ Перцов П.П. Венеция / П.П. Перцов. М.: Б-С-Г-Пресс, 2007. С. 285.

создавшего в книге «По направлению к Свану» виртуальную Венецию в «умозрительном» пространстве и «воображаемом времени»¹⁵. Для многих авторов, в силу различных причин, «единственной возможной формой материализации Венеции метафизической является текст, в нашем случае – словесный»¹⁶. Это материализация проходит в движении от внешних примет к внутреннему содержанию, от физического к метафизическому, где физическое приобретает онтологическое значение, а Венеция предстает как образ, как чистая идея. В русской литературе образ Венеции существовал как оригинальная, но все же включенная в общий европейский культурный контекст метафизическая составная. Л. Лосев отмечает, что Венеция была «одним из общих мест в русском романтическом каноне, но возникла она там не из непосредственных впечатлений путешественников, а из восторженных чтений Байрона»¹⁷. Так, в первой главе «Евгения Онегина» (1825) мы встречаем строки о впадающей в Лагуну реке Brenta, которую Пушкин мог «видеть» только посредством чтения Байрона:

*«Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной»*¹⁸.

Русские поэты XIX века заимствовали у Байрона не приметы реальной жизни, а набор традиционных венецианских маркеров — самых распространенных клише, проецируя их на условный романтический пейзаж. Перечисление каналов, дворцов, соборов, рек, географических названий, наряду

¹⁵ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск.: Новосиб. ун-т., 1999. С. 15.

¹⁶ Там же. С. 21.

¹⁷ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224.

¹⁸ Пушкин А.С. Евгений Онегин. URL: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0170.shtml

с именами знаменитых венецианцев (Казанова, Тициан, Веронезе, Тинторетто и т.д.) становится характерной чертой «Венецианского» сверхтекста.

В конце XIX века романтический образ Венеции, города-сказки, идеального фона для романтических увлечений, сменяется декадентским образом Венеции как воплощения гибнущей европейской цивилизации. Так, из диалога Федора и Ивана Карамазовых мы узнаем, что Венеция есть «самое дорогое кладбище»¹⁹. Ощущение исчерпанности, близости конца, тема смерти — общие мотивы произведений этого периода, посвященных Венеции. Одна из основных венецианских сигнатур — реки и каналы, с лунным в них отражением, создававшие ранее романтический *fleur*, приобретают значение если не символа смерти, то загадочной метафизической единицы, сквозь которую плывут «гондол безмолвные гроба»²⁰. Мотивы холода, зеркальности, призрачности, некоей границы проявляются в венецианских текстах все настойчивее. Мы встречаем мотив смерти в двух «венецианских» стихотворениях В. Брюсова — «Венеция» (1902) и «Опять в Венеции» (1908):

*«Почему под солнцем юга в ярких красках и цветах,
В формах выпукло-прекрасных **представал пред взором прах?***

*Здесь — пришелец я, но когда-то здесь душа моя жила.
Это понял я, **припомнив гондол черные тела**»²¹.*

*«Опять встречаю с дрожью прежней,
Венеция, твой пышный прах!»²².*

Тот же мотив присутствует в стихотворении Вяч. Иванова «Колыбельная Баркарола» (1910):

*«Порою... Порою, **темна,**
Глядела пустынная мгла*

¹⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 2013—2015.

²⁰ Блок А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Л.: Художественная литература, 1980—1983.

²¹ Брюсов В. Венеция. URL: <http://www.poetry-city.ru/venetciay.html>

²² Там же.

*Под нашей ладьей в зеркала
Стесненных дворцами лагун.*

*Не руша старинного сна,
Нас гондола тихо несла
Под арками черных мостов;
И в узких каналах со дна
Глядела **другая луна,**
И шелестом **мертвых листов**
С кормою шепталась волна»²³.*

В «Венеции» (1913) Н. Гумилева мы встречаем «скал и воды колдовство» и «зыбкие, бледные дали венецианских зеркал»²⁴, в которых, сорвавшись с высоты, пропадает путник. Образ города теряет четкость, расплываясь в постоянно изменчивом отражении ночных каналов, то есть в себе самом. Венеция исполнена противоречий — между конкретной географической точкой и ее условно-литературным образом, между реальностью и ее отражением в мутных водах. Анализируя оксюморонный образ Венеции, Н. Меднис отмечает, что антиномичные мотивы появляются в венецианском тексте уже в середине XIX века в поэме А. Григорьева «Venezia la bella»: ««Для Григорьева важна именно антиномичная Венеция, описание которой выполняет роль своего рода психологического зеркала»²⁵. На первой же странице «Образов Италии» отмечает венецианскую антиномичность и П. Муратов. Он утверждает, что есть две Венеции: первая «... до сих пор что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается, и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скъявони. С этой Венецией соединены голуби, приливы иностранцев, столики перед кафе Флориана, лавки с изделиями из блестящего стекла...»²⁶, то есть

²³ Иванов Вяч. Вс. Колыбельная Баркарола. URL: <http://www.poetry-city.ru/venetciay.html>

²⁴ Гумилев Н. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Терра, 1991.

²⁵ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск.: Новосиб. ун-т., 1999. С. 507.

²⁶ Муратов П.П. Образы Италии / П.П. Муратов. М.: Республика, 1992. С. 32.

воплощает собой набор характерных культурных сигнатур, а вторая Венеция, чей образ «только призрак былой жизни», продолжает жить лишь только в произведениях великих венецианских художников, украшающих знаменитые дворцы и церкви. Один из признанных шедевров русской венецианы, стихотворение «Венецианская жизнь» О. Мандельштама начинается с антиномии: «Венецианской жизни, мрачной и бесплодной, для меня значение светло»²⁷. Семантику стихотворения составляют образы смерти и упадка. Мандельштам антропоморфизует городской образ и стандартные лексемы венецианского поэтического словаря. У него Венеция обретает «холодную улыбку», обрастает «тонким воздухом кожи» — оформляется физиологически, а смерть предстает праздничной: «на театре и на праздном вече умирает человек»²⁸. П. Вайль пишет о венецианских карнавалах как о репетиции будущего небытия: *«Знаменитые карнавалы и были прорывами в иной мир, попытками потустороннего бытия с заменой плюса на минус, верха на низ, добра на зло. <...> Два века сделали свое дело: Венеция запечатлела в мировом сознании свой умирающий образ, о чем здесь напоминает все. Прежде всего — запах. <...> На мысль об иной — быть может, потусторонней — жизни наводит этот сдвинутый в воду транспорт. Длинные и черные гондолы — как гробы. Или — как акулы вокруг погружающегося корабля»*²⁹. Поэтическая рецепция Венеции как метафизического пространства небытия, в котором не действуют привычные законы логики, становится преобладающей для венецианского текста русской литературы первой половины XX века.

Если мы попытаемся выделить три основных топонима в творчестве Иосифа Бродского в произвольном порядке, два из них мы определим без труда.

²⁷ Мандельштам О. Полное собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. Стихотворения. 2009. С. 107-108.

²⁸ Там же.

²⁹ Вайль П. Гений места. М.: Колибри, 2006. С. 112.

О третьем можно размышлять — возможно, это интеллектуальная столица страны, которая приняла его и сделала своим поэтом-лауреатом; возможно, деревня, затерянная в диких архангельских лесах или неназванная империя, чьи границы оказались закрыты для него навсегда. Этим варианты не исчерпываются, но мы не преследуем цели найти однозначный ответ. Важнее, что два других топонима проступают на литературно-географической карте его творческой биографии с необыкновенной четкостью — это Санкт-Петербург и Венеция. Если первый присутствует там по праву рождения, то призрачные венецианские черты начали проявляться в его жизни задолго до того, как поэт побывал в Венеции.

В одном из интервью Бродский описывает первое знакомство с Венецией следующим образом: *«Когда мне было лет двадцать, а может быть, немного больше, я прочел несколько романов Анри де Ренье. Это замечательный писатель, о котором никто ни сном ни духом не ведает — даже во Франции. Может быть, специалисты, но ни в коем случае не читатель. Полагаю, что порусски он оказался тем более замечательным, что его переводил Михаил Кузмин. Меня-то как раз скорее привлекло имя переводчика, чем писателя. И так получилось, что из четырех романов де Ренье, которые я прочел, в двух — местом действия была Венеция зимой»*³⁰. В «Набережной неисцелимых» также можно прочесть о наборе открыток с венецианскими видами, подаренных Бродскому девушкой; о номере журнала «Life» с зимним видом площади Сан-Марко; о черно-белой копии фильма «Смерть в Венеции» и о маленькой медной гондоле, которую отец привез со службы из-за границы. Упоминание этой гондолы как источника *предощущения* города до того, как автор в нем побывал, роднит Бродского с Гёте, который также говорит о модели гондолы, привезенной

³⁰ Бродский И. А. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.

отцом в своем «Итальянском путешествии»³¹. Мы видим, что образ итальянского города проступал сквозь мутные воды петербургских рек и каналов все явственней, без какой-либо надежды (в виду известных причин) для наблюдателя увидеть оригинал. Однако летом 1972 года вынужденный эмигрировать Бродский навсегда покидает Советский союз и переезжает в США, откуда на первых зимних каникулах в качестве преподавателя изящной словесности в Мичиганском университете зимой того же 1972 года впервые приезжает в Венецию. Впоследствии, именно зимний венецианский пейзаж станет архетипичным для венецианских текстов поэта.

В декабре 1972 года состоялась встреча Бродского с городом, желание увидеть который было его «идеей фикс». Он пробудет в Венеции около недели, и по пути домой напишет первое стихотворение, посвященное этому городу — элегию «Лагуна». Стихотворений, составивших венецианский цикл в творчестве Бродского, будет написано еще 6, а венцом этого цикла станет посвящение Венеции в прозе — эссе «Набережная неисцелимых». Что поэт отмечает для себя как важное в ощущении города? Говоря о Венеции, Бродский не упоминает влияния венецианских текстов русской литературы, однако, можно быть уверенным, что на него имел большое влияние кумулятивный образ Венеции, почерпнутый Бродским из чтения Ахматовой, Мандельштама, Пастернака. Сам поэт, впрочем, это отрицает, но в его текстах можно обнаружить как прямые интертекстуальные отсылки к произведениям этих важных для поэтики Бродского авторов, так и общие мотивы Венеции как «умирающего» города, в топонимике и географическом расположении которого заключена граница между метафизическим и вещным миром. Об этом он говорит в интервью: «...*Помимо*

³¹ «Он (отец) очень ею дорожил, — пишет И. В. Гёте, — и мне, лишь в виде особой милости, позволялось играть ею. Первые остроконечные клювы из блестящего листового железа и черные клетки гондол приветствовали меня, как добрые старые знакомцы, я упивался уже позабытыми было впечатлениями детства». Цит. по Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 39.

*красоты меня бесспорно привлекает и мотив умирания. Умираящая красота... Такое сочетание вряд ли когда-нибудь возникнет еще раз. Данте говорил: один из признаков истинного произведения искусства в том, что его невозможно повторить»*³². В венецианских стихах Бродский не проводит явных аллюзий между Венецией и Санкт-Петербургом, Италией и Россией, однако, для венецианского мифа в творчестве поэта петербургский текст имел большое значение. Не принимая во внимание избитое клише Петербурга как «Северной Венеции», подчеркнем, что сходство двух городов для Бродского заключается не в реальной внешней схожести, а в «умышленности» появления на географической карте. Появления города, которого, казалось, не должно было случиться.

Как отмечает Л. Лосев, *«... над обоими городами словно бы тяготеет эсхатологическое проклятие, угроза природы когда-нибудь вернуться и забрать свое. Этой исторической и метафизической драмой определяется чувство места, которое петербуржец Бродский, в первый раз выйдя из вокзала Венеции, сразу же признает за свое»*³³. Точных сведений о том, сколько раз Бродский бывал в Венеции, нет. Он старался приезжать в Венецию каждый год на католическое Рождество. Первый раз, как было сказано выше, Бродский посетил Венецию в 1972, последний — в октябре 1995, когда было написано стихотворение «С натуры», финальное произведение венецианского цикла поэта. Предпочтение рождественских каникул любому другому времени поэт объясняет так: *«Это не ритуал, конечно же. Просто я считаю, что так и должно быть. Это мой пункт, если угодно. Новый год. Перемена года, перемена времени; время выходит из воды. Об этом неохота говорить, потому что это уж чистая*

³² Бродский И. А. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.

³³ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224–225.

метафизика. Эти заскоки — насчет времени и воды — начались у меня еще с Крыма. Там я впервые что-то понял. <...> Думаешь о родном городе, который тоже на воде стоит. Хотя в Питере всегда зима, холодно. И там вообще уже ни о каком времени не вспоминаешь»³⁴.

Произведения И. Бродского, посвященные Венеции, стали продолжением венецианского текста — сверхтекста общемировой и, прежде всего, русской литературы, ибо ни в одной другой языковой культуре венецианский миф не встретил столь живого отклика, ни одной другой не был столь деятельно продолжен. Венецианские стихи поэтов-предшественников, безусловно, повлияли на Бродского, но он не просто отдал дань литературной традиции — Венеция стала частью его собственного мифа.

«У каждого поэта есть свой собственный, внутренний, идеосинкретический ландшафт на фоне которого в его сознании <...> звучит его голос»³⁵, — если рассматривать биографию поэта как текст, то его пространственной доминантной, безусловно, станет Венеция.

В книге «Семиотические путешествия» Т. Цивьян представляет словарь типичных сигнатур для «Венецианского» текста русской словесности начала XX века. В своей классификации она выделяет следующие сигнатуры:

— Вода и то, что с ней связано: вода, волна, морс, лагуна, канал, гондола, лодка;

— Твердь: набережные, мосты, камень, мрамор;

— Топонимы, названия улиц и площадей: Адриатика, Большой канал, Риальто, Лидо, площадь Святого Марка, Пьяцетта, *ponte dei Sospiri*;

³⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998.

³⁵ Иосиф Бродский. Поэзия как форма сопротивления реальности // Русская мысль. № 3829. 1990. 25 мая. Спец. приложение: «Иосиф Бродский и его современники». С. I, XII.

- Архитектурные сооружения, памятники: здания — дворцы — палаццо, «львиный столб», башня с часами, Дворец дожей, собор Св. Марка, Casa d'Oro;
- Картины, художники: мозаика, иконостас в соборе Св. Марка; Беллини, Веронезе, Тинторетто, Тициан;
- Персонажи: дож, гондольер/лодочник, купец, рыбак;
- Исторические, культурные реалии и/или артефакты: карнавал; стекло, зеркало, кружево, маска (баутта);
- Музыка: канцона, баркарола, мандолина, гитара;
- Цвета, эпитеты: зеленый, голубой, черный, золотой; кружевной, узорный, стеклянный³⁶

В эссе «Набережная неисцелимы» присутствуют сигнатуры каждой из выделенных групп, однако группа «Музыка» представлена не перечисленными Т. Цивьян сигнатурами, а церковью, в которой был крещен Антонио Вивальди и концертным эпизодом с участием Ольги Радж и И. Стравинского. Бродский уподобляет воду нотным листам, а отраженный в ней городской ландшафт нотной графике: *«Ибо вода тоже хорал, и не в одном, а во многих отношениях <...> Она действительно похожа на нотные листы, по которым играют без перерыва, которые прибывают в партитурах прилива, в тактовых чертах каналов, с бесчисленными облигато мостов, высоких окон. куполов на соборах Кодуччи, не говоря уже о скрипичных грифах гондол. В сущности, весь город, особенно ночью, напоминает гигантский оркестр, с тускло освещенными люпитрами палаццо, с немолчным хором волн, с фальцетом звезды в зимнем небе»³⁷.*

³⁶ Цивьян Т.В. «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 43.

³⁷ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 117.

Как отмечает Л. Лосев, «В «Набережной неисцелимых» венецианский текст русской литературы Бродский не упоминает, как само собой разумеющийся, а между тем написанное Бродским о Венеции в не меньшей степени, чем личным впечатлениям, обязано своим возникновением этому складывавшемуся на протяжении полутора веков тексту»³⁸.

Помимо отмеченного выше мотива «умирания» и рецепции города как метафизического пространства, характерных для «Венецианского» текста русской словесности в целом, Венеция Бродского, вопреки тезису «ничто не вечно» являет собой онтологическую сущность — пространство, «выпавшее» из времени, противостоящее ему. Важнейшим мотивом для «Венецианского» текста Бродского является также мотив «зрения». Глаз — посредник между человеческим сознанием и реальностью, ее отражающая поверхность, физиологический инструмент перевода внешней реальности в реальность внутреннюю. Поскольку «глаз предшествует перу»³⁹, от того, куда направлен взгляд автора, напрямую зависит то, что он напишет. У Бродского зрение как инструмент познания стремится к автономности — переводя зрение в умозрение и действуя на грани между самосознанием и исключением себя из окружающей действительности оно субъективно, но пытается быть объективным:

*«... Зрение автономно
в результате зависимости от объекта
внимания, расположенного неизбежно
вовне; самое себя глаз никогда не видит.
Сузившись, глаз уплывает за
кораблем, вспархивает вместе с птичкой с ветки ... »*⁴⁰

³⁸ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224–225.

³⁹ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 71.

⁴⁰ Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. 4. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 62.

Цель наблюдения поэта в том, чтобы прозревать метафизическую сущность окружающего *вещного* пространства и преобразить свои наблюдения в поэзию, через язык проявив структуру *бытия*.

Выделим основные мотивы «Венецианского» текста И. Бродского:

1. Дихотомия «Времени» и «Пространства» как основных метафизических категорий поэтики Бродского

Лексема «Время» и ее производные встречаются в эссе «Набережная неисцелимых» 53 раза. Лексема «Пространство» встречается значительно реже — всего дважды, но, по мнению П. Вайля, пространство для Бродского в топосных стихотворениях в отличие от абстрактного времени всегда конкретно и воплощено в реальных городских топонимах, при этом сочетание конкретного пространства и абстрактного времени типично для авторской поэтики. Согласно П. Вайлю, «Неразрывность этих категорий постоянно подчеркивается образами материализованного времени, которое как бы приобретает пространственные характеристики. Чаще же всего время у Бродского отождествляется с тремя материальными (пыль, снег и вода) субстанциями, общее у которых — способность покрывать пространство»⁴¹.

2. Образ воды как метафоры времени и ее роль в появлении красоты

Вода — концептуально значимый для Бродского образ, приобретающий характер мифологемы⁴². Основываясь на традиционной метафоре «вода — время» и развивая ее с помощью собственных религиозно-философских установок, Бродский вводит в свой поэтический язык образ воды как формы времени: *«И все-таки самое потрясающее в Венеции — это именно водичка.*

⁴¹ Бродский И. А. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. М.: Независимая Газета, 1995.

⁴² Александрова А. А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве И. Бродского: диссертация ... канд. филол. наук. М., 2007. С. 24.

Ведь вода, если угодно, это сгущенная форма времени. Ежели мы будем следовать Книге с большой буквы, то вспомним, что там сказано: «и Дух Божий носился над водою». Если Он носился над водою, то значит, отражался в ней. Он конечно же есть Время, да? Или Гений времени, или Дух его. И поскольку Он отражается в воде, рано или поздно он им и становится»⁴³. Вода в поэтике Бродского также причастна к появлению красоты: «Если можно себе представить время, то скорее всего оно выглядит как вода. Отсюда идея появления Афродиты-Венеры из волн: она рождается из времени, то есть из воды»⁴⁴. Лексема «Вода» и ее производные встречается в эссе 62 раза. А. Ранчин отмечает семантическую общность образа воды со следующими образами: море, волны, дождь, зеркало, моллюск, рыба. Образ рыбы у Бродского связан с христианской символикой (Ихтис (др.-греч. — рыба) — древний акроним (монограмма) имени Иисуса Христа) и с проблемой говорения-немоты.

3. Мотив зрения как главного эстетического инструмента

Лексемы семантического поля «Зрение» (за исключением образа воды): глаз, зрачок, сетчатка, зеркало (как отражающая поверхность) встречаются в эссе около 80 раз.

Согласно «Словарю поэзии Иосифа Бродского», составленному Т. Патерой, лексема «Глаз» занимает второе место по общей частотности среди существительных (302 раза) в его стихотворных текстах, лексема «Зрачок» встречается в них 49 раз. Лексема «Время» занимает третье место по частотности, повторяясь 298 раз, «Вода» — 178 раз⁴⁵. Таким образом, принципиальная важность мотивов «Времени», «Воды» и «Зрения» не только для

⁴³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 205.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Патера Т. Заметки о лексике И. Бродского и А. Ахматовой // Поэтика И. Бродского. Сборник научных трудов. Тверь, 2003.

«Венецианского» цикла поэта, но для его поэтики в целом, подтверждается статистически.

Глава 2

Особенности эссе «Набережная неисцелимых» как прозы поэта

Разграничение двух форм словесного творчества — поэзии и прозы, для литературоведения является традиционным. Со школьных времён читатель привык определять автора прежде всего как поэта или, напротив, прозаика, противопоставляя тем самым поэзию и прозу. Однако история литературы знает множество авторов, ставивших своей целью овладеть как стихотворной, так и прозаической формой выражения.

В монографии «Динамика стиха и прозы в русской словесности» Ю. Орлицкий обозначает «типологию творческих индивидуальностей по их отношению к стиху и прозе» и выделяет три типа авторов: первые два типа составляют оппозицию прозаик/поэт — это авторы, работающие исключительно в прозаическом или в поэтическом жанрах, третий — поэт-прозаик — тип автора, стремящегося к плодотворному освоению обоих жанров⁴⁶. На наш взгляд, в данной типологии И. Бродский представляет третий тип автора — литературного билингвиста, для которого проза, по его словам, была «всего лишь продолжением поэзии, но только другими средствами»⁴⁷.

Понятие литературного билингвизма ввел Р. Якобсон, обозначив им феномен взаимодействия двух формальных форм выражения в рамках одной художественной системы. Исследуя особенности прозы Б. Пастернака, Якобсон пришел к выводу, что анализ прозаических текстов поэта позволяет выявить ряд типологических черт, отражающих специфику поэтического идиостиля автора. Он выделил прозу поэта как отдельную жанровую категорию, отметив, что *«Проза одного автора или целого направления, ориентированного на поэтическое творчество, в высокой степени специфична — и тем, как она*

⁴⁶ Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. С. 15.

⁴⁷ Бродский И. Поэт и проза // Цветаева М. Избр. проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. 1.

подвергается воздействию доминирующего элемента, то есть элемента поэтического, и тем, как в напряженном и волевом усилии она высвобождается от него»⁴⁸. Это позволяет предположить, что именно динамическое слияние поэтического и прозаического мышления в рамках одного текста становится доминантным признаком прозы поэта⁴⁹.

Изучение процессов взаимопроникновения жанровых форм, их взаимодействия и влияния друг на друга актуализировало вопрос о границах жанров. По мнению Ю. Лотмана, рассмотрение поэзии и прозы как двух самобытных явлений, независимых друг от друга художественных конструкций, принципиально невозможно: *«Сталкиваясь с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести, вообще, невозможно»⁵⁰*. В статье «Поэзия и проза» Лотман также приводит две точки зрения на вопрос о границах жанров: по мнению Б. Томашевского, рассмотрение отношений поэзии и прозы в условиях их твердого противопоставления методологически неконструктивно; по мнению Й. Грабака, отношения двух жанров представляют собой оппозиционный структурный двучлен⁵¹. Б. Эйхенбаум сравнивал поэтическую речь с инструментальной музыкой и орнаментом, а прозаическую с предметной живописью и вокальными сочинениями. В то же время в подобном противопоставлении он не исключал возможного проникновения в поэзию «предметности», акцентирующей референтные отношения, также как проникновения «орнаментальности» в прозаический текст для его ритмизации и звукового упорядочивания⁵². Вывод о том, что в своём сближении поэзия и проза

⁴⁸ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике. М., 1987. С. 324-338.

⁴⁹ Маслаков А.А. Принципы построения прозы поэта в эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010. С. 179.

⁵⁰ Лотман Ю.М. Поэзия и проза // О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 35-44.

⁵¹ Там же.

⁵² Smirnov Igor P. Оппозиция стихи / проза в литературоведческой концепции Б. М. Эйхенбаума. In: Revue des études slaves, Tome 57, fascicule 1, 1985. В. М. Èjxenbaum: la mémoire du siècle, sous la direction de Catherine Depretto. P. 105-112.

неизбежно экспроприируют друг у друга содержание, смыслы, равно как и форму, представляется нам справедливым.

Интересно, что именно потребность в большей «предметности» послужила мотивом для перехода от стихов к прозе у А. Пушкина. Переход Пушкина от поэзии, в начале XIX века воплощавшей собой изящную словесность, к прозаической форме стал первым ярким примером движения поэта от стихотворных жанров к прозаическим в русской словесности. В первую очередь он обусловлен тем, что проза «требуется мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»⁵³. В. Шмид предполагает, что ценность прозы для Пушкина заключалась в установке на план содержания, а не на план выражения, а идеальный прозаический текст поэт мыслил как лишенный лишних стилистических приемов и служащий только для изображения предметов в их логических и причинно-следственных связях⁵⁴. Таким образом, именно потребность в смысловой «предметности» и не разработанность прозаической формы в русской литературе побуждают Пушкина писать прозу, что подтверждается его словами: *«Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения. Но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что лень наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны»*⁵⁵. Пушкин ставит своей целью создание «ясного,

⁵³ Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 14.

⁵⁴ Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

⁵⁵ Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 14.

точного языка прозы» в русской литературе. Его проза явила собой качественно новый этап в развитии русской словесности и вслед за ним, к прозе начинает обращаться все больше поэтов. Среди них, например, Тургенев, писавший стихи на протяжении всей жизни, но в сознании современников оставшийся как прозаик, синтезировавший в своей прозе идущие от Пушкина и Гоголя стилистические традиции. Во второй половине XIX века, во время расцвета русского критического реализма и бесспорного первенства прозы над поэзией, в стихотворное творчество вносятся элементы, которые позже будут обозначены исследователями как элементы «прозаизации» стиха.

Среди работ, изучающих проблемы функционирования прозаических и поэтических структур в рамках единого текста мы особо выделим исследования Ю. Орлицкого, В. Шмида и Н. Фатеевой. В своих работах они рассматривают как общие типологические черты «поэтизации» прозы и «прозаизации» поэзии, так и механизмы формирования индивидуального художественного стиля автора на уровне метапоэтики.

В условиях невозможности четкого разграничения понятий особый интерес представляет анализ художественного текста, который можно характеризовать как промежуточную форму между поэзией и прозой. Подобный текст, безусловно, должен отвечать формальным признакам одной из форм, будь то ритмически связанная стиховая речь или не связанная метром и рифмой речь прозаическая, но также должен иметь в своей структуре элементы, характерные для противоположной формы. Наиболее показательным примером такой «промежуточной» формы, примером, в котором нагляднее всего явлено смешение поэтической и прозаической речи становятся произведения, которые принято относить к специфичному жанру прозы поэта. Рассматривая принципы структурной организации прозы поэта, важно отметить, что в нарративных произведениях, относимых к этому жанру, действуют механизмы, традиционно

считающиеся характерными для поэзии. Эквивалентные отношения связывают детали художественного мира по парадигматическому принципу, принципу «схожести»: так же как в лирике не соотнесенные друг с другом семантически или синтаксически слова связываются по звуковому или ритмическому сходству, по сходству стилового регистра, по аналогическому помещению в стихе, в прозе элементы, ничем не связанные в мире, которому они принадлежат, могут соотноситься по чисто внешнему, тематическому или формальному, подобию. Пронизывающие весь текст системы смысловых сочетаний и оппозиций приобретают формообразующий характер. С точки зрения коммуникативного статуса поэзия может быть определена как я-текст, а проза как он-текст: имеется в виду прежде всего противопоставление «субъективности» поэзии, обращенной на себя, и «объективности» прозы, обращенной на другого. При интеграции стиховых элементов в прозаический текст эта оппозиция снимается, но преобладающей остается направленность на я-текст⁵⁶.

Результатом динамического сопряжения поэтического и прозаического мышления в рамках одного текста становится неизбежное взаимопроникновение поэтических и прозаических элементов, потенциально затрагивающее все структурные уровни художественного текста. Опираясь на перечисленные теоретические работы, выделим основные типологические черты, позволяющие отнести прозаический текст к специфичному жанру «прозы поэта»:

1. Широкая интертекстуальность, снимающая оппозицию «текст / метатекст» Приведем полную цитату Н. Фатеевой: *«соприкосновение стихотворных и прозаических текстов происходит в сфере метапоэтики, когда в поэтический или прозаический художественный текст сознательно вводится уровень метатекстового анализа этого текста, что в принципе ведет к срастанию поэтического и метапоэтического смыслов. Таким образом, при порождении*

⁵⁶ Цивьян Т.В. Проза поэтов о «прозе поэта» // Russ. Lit. 1997. Vol. 41, N. 4. P. 423-436.

литературных произведений обнаруживается тенденция интертекстуальности вне зависимости от особенностей их формы <...> Реконструкция «чужих» текстов по вновь порождаемым «своим» фактически становится актом «дешифровки» предшествующих текстов и практически оказывается созданием своего нового языка, в котором снимаются оппозиции «язык — мир» и «текст — метатекст <...> В тексте и в составляющих его единицах «обнаруживается иная, отличная от бытовой, дискретность», а на пересечении старых и новых текстов происходит «смысловой взрыв», благодаря которому в литературу вводится огромный потенциал культурной и языковой памяти. <...> Такая подвижность и «текучесть» поэтической материи, в свою очередь, ведет к порождению переходных зон по осям «стих ↔ проза», «лирика ↔ эпос», а также по оси «творческий синтез ↔ научный анализ» даже в пределах одного произведения, к разрушению жанровых канонов, к взаимной спроецированности друг на друга форм (стих ↔ проза) ↔ (лирика ↔ эпос) в процессе разрешения единой эстетической задачи»⁵⁷.

2. Преобладание парадигматических связей

Ю. Лотман определяет сущность поэтической структуры как «наличие некоторых упорядоченностей, не подразумеваемых структурой естественного языка, позволяющих отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько парадигм»⁵⁸. Упорядоченности, о которых говорит Лотман, находятся в рамках языковой картины мира отдельного автора. Для прозаических текстов с преобладающим поэтическим началом характерно ослабление сюжетных связей, нелинейный, фрагментарный тип повествования, актуализирующий ассоциативные связи — события оказываются связаны исключительно

⁵⁷ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 14.

⁵⁸ Лотман Ю.М. Художественный повтор в поэзии // О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 35–44.

сознанием героя, его личной субъективностью как одним из ключевых эстетических констант организации поэтического текста.

3. Ритмизация, упрощение грамматико-синтаксических групп, тематическое единство прозаических и поэтических произведений

Метафорическая насыщенность, ритмизация текста за счет лексических и синтаксических параллелизмов, общность лирических мотивов для стихотворных и прозаических произведений одного автора, адаптация поэтических образов к прозаическому контексту, использование разнообразных графических средств, организующая текст как на сюжетном, так и на визуальном уровнях — все это может быть интерпретировано как внесение в прозу принципов стихотворной речи.

В 1979 году Бродский пишет предисловие к двухтомнику прозы Марины Цветаевой, в котором дает свое определение прозы поэта и излагает соображения о различной природе прозы и поэзии. В этой статье он высказывает соображения, созвучные идеям Р. Якобсона о взаимодействии в словесном творчестве парадигматического (образующего эквиваленции) и синтагматического (причинно-следственно-временного) принципов: *«Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc. То есть читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли»*⁵⁹. Поэзия преподносит прозе «уроки лаконизма и гармонии», отмечает Бродский, что схоже с творческими установками Пушкина. Проза, в свою очередь, платит лишь искусством употребления просторечий и бюрократизмов, и этот обмен неравноценен. Согласно Бродскому,

⁵⁹ Бродский И. Поэт и проза // Цветаева М. Избр. проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. 1.

поэзия является высшей формой существования языка, поэт стоит выше прозаика, а переход поэта к прозе часто творчески оправдан и плодотворен, тогда как обратные примеры крайне редки — прозаику почти невозможно стать хорошим поэтом. Вступая на незнакомую творческую территорию, поэт переносит на нее свою поэтическую методологию: проза приобретает большее семантическое разнообразие, лаконичность, языковую и метафорическую спрессованность. Проза поэта, по мнению Бродского, может выступать поясняющим текстом к процессу появления поэтического произведения, так как она наглядно демонстрирует механизмы работы поэтических приемов⁶⁰.

Для прозы поэта характерен поэтический образ автора, в котором дистанция между автором и повествователем (или героем при его наличии) становится малозаметна. Эта особенность наиболее наглядно проявляет себя в автобиографических произведениях. Поэтическое сознание автора вбирает в себя весь предметно-образный материал текста, перерабатывая его и организуя по ассоциативному принципу. Основа прозы Бродского и, в частности, эссе «Набережная неисцелимых» — авторские размышления, образная и мотивная природа которых схожа с поэтической, то есть лирической природой, отражающей мировосприятие поэта.

Композиционно «Набережная неисцелимых» состоит из коротких глав, описывающих определенный сюжетный эпизод. Каждая из глав сюжетно может быть никак не связана с предшествующей, но включает в себя ряд устойчивых образов. В. Полухина определяет структуру эссе как «атомарную» и схожую с ее поэтическим эквивалентом — «венецианскими» стихами Бродского⁶¹. Образный ряд эссе можно сократить до четырех инвариантных образов: вода — глаз — зеркало — красота / искусство. Именно четыре семантические парадигмы,

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Полухина В.П. Проза Иосифа Бродского: Продолжение поэзии другими средствами, Поэтика Иосифа Бродского. Сборник научных трудов. Тверь, 2003.

выстроенные вокруг инвариантных образов поэтического языка Бродского определяют особенности структуры произведения. Так, по наблюдению А. Маслакова, при очевидной хаотичности сюжетного развития инвариантный образ воды используется для описания структуры произведения как неустойчивой, неорганизованной⁶². Отказываясь от принципа хронологической линейности, проза следует последовательности наплыва воспоминаний рассказчика. Смысл каждой отдельной главы, абзаца легко передать, однако нельзя пересказать его полностью, как не пересказать стихотворение. В отсутствие последовательного сюжета — что также является характерной чертой поэтизации прозы, на композиционном уровне эссе воссоздает городской ландшафт с его «узкими улицами, по которым вечером спешишь с нарастающей тревогой, сворачивая налево, направо»⁶³. Несмотря на то, что в повествовании постоянно возникают отрывочные авторские размышления, чувство цельности произведения поддерживается благодаря пронизывающим текст постоянно повторяющимся ключевым словам и поэтическим образам, служащим монтажными инструментами для склейки не связанных между собой тематически глав.

Среди таких ключевых слов и поэтических образов отметим:

- зима как архетипичное время года для «Венецианского» текста Бродского
- вода как метафору времени и синоним зеркала
- часто метафоризированные детали города: мосты, арки, колоннады, пилястры, улицы и площади, гондолы, воплощающие собой красоту

⁶² Маслаков А.А. Принципы построения прозы поэта в эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010.

⁶³ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 76.

- глаз как главный орган чувств, впитывающий красоту
- запах водорослей, синонимичный ощущению счастья
- рыба как христианский символ и эволюционный предок человека

«Видимость исключительной значимости для мира произведения обособленных образов придает их повторяемость (часто в небольшом фрагменте текста) и то, что устойчивые образы служат исходной, наиболее ясно выраженной промежуточной или конечной точкой отвлеченных рассуждений субъекта высказывания»⁶⁴, — отмечает А. Маслаков. Многочисленные повторы ритмизируют текст произведения, выстраивая сеть ассоциативных связей и создавая эффект закольцованности.

Среди приемов поэтизации прозы в «Набережной неисцелимых» нас более всего интересуют случаи автоинтертекстуальности из стихотворных произведений «Венецианского» цикла И. Бродского. Их функциональное назначение мы рассмотрим в третьей главе нашей работы.

⁶⁴ Маслаков А.А. Принципы построения прозы поэта в эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010.

Глава 3

Специфика автоинтертекстуальных функций в эссе «Набережная неисцелимых»

Одной из типологических черт прозы поэта является широкая интертекстуальность, снимающая оппозицию «текст / метатекст». Одним из проявлений интертекстуальности является интересующая нас автоинтертекстуальность, которую можно обозначить как связь конкретного текста с более ранними произведениями автора. Феномен автоинтертекстуальности изучен недостаточно. Отдельные исследователи занимались проблемой автоинтертекстуальности на материале конкретных авторов, но полного теоретического исследования данной проблемы по-прежнему нет. На наш взгляд, наиболее полно автоинтертекстуальность рассмотрена в работе Н. Фатеевой «Поэт и проза: книга о Пастернаке», где исследователь для анализа автоинтертекстуальных случаев перенесения поэтических образов в прозу вводит понятие метатропа, определяя его как «глубинные функционально-семантические зависимости, стоящие за конкретными языковыми преобразованиями (на всех уровнях текста) и структурирующие авторскую модель мира»⁶⁵. На наш взгляд, подобные функционально-семантические зависимости характерны для поэтики И. Бродского и наиболее явно проявляются при сравнительном исследовании его поэзии и прозы. Н. Фатеева выделяет четыре типа метатропов:

— Концептуальные метатропы: «некоторые устойчивые мыслительно-функциональные зависимости, образующие и синтезирующие обратимые цепочки «ситуация – образ – слово», а также создающие из отдельных

⁶⁵ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 19.

референциально-мыслительных комплексов целостную картину мира»⁶⁶. Так, например, «вода = время» — концептуальный метатроп в поэтике Бродского.

— Ситуативные метатропы: «определенные референтивно-мыслительные комплексы, продиктованные «внутренней смысловой необходимостью» и служащие моделью для внутренних речевых ситуаций. Они имеют соответствия в реальной жизненной, реальной претекстовой (предшествующего текста) и воображаемой ситуациях»⁶⁷.

— Операциональные метатропы: «имеющие вид определенных детерминант, непосредственно коррелирующих с субъектом сознания и речи. К ним относятся: (1) референциальная память слова; (2) комбинаторная память слова; (3) звуковая память слова; и (4) ритмико-синтаксическая память слова, включающая, среди прочего, память рифмы»⁶⁸.

— Композиционные метатропы: «образующие так называемый «временной контрапункт» как стихотворных, так и прозаических произведений. Они обеспечивают связность единого текста, создавая при этом разные преломления ритма и симметрии/асимметрии, используя различные виды памяти слова как материал и переводя сеть ситуативных и концептуальных функциональных зависимостей в линейную последовательность»⁶⁹.

При знакомстве с эссе «Набережная неисцелимых» внимательный читатель обнаруживает уже знакомые поэтические образы из «Венецианских» стихотворений поэта, которые оказались интегрированными в его прозу. На наш взгляд, эти образы можно определить как метатропы, репрезентирующие центральные метакатегории его поэтики и выполняющие текстообразующую функцию, не только организуя текст на парадигматическом уровне, но и

⁶⁶ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 25.

⁶⁷ Там же. С. 29.

⁶⁸ Там же. С. 32.

⁶⁹ Там же. С. 34.

выступая механизмом сцепки сугубо прозаических частей повествования. Автоинтертекстуальные случаи в «Набережной неисцелимых» можно разделить на два типа: мотивную автоинтертекстуальность и использование опорных слов и метафорических конструкций, которые прямо интегрированы в прозаический текст. Все автоинтертекстуальные случаи обозначены нами в сводной таблице (см. Приложение), мы же будем рассматривать наиболее характерные примеры обоих типов автоинтертекстуальности. Анализируя случаи автоинтертекстуальности мы не всегда будем двигаться хронологически, в соответствии с их порядком в тексте эссе — порядок изложения определяется необходимостью наиболее наглядно продемонстрировать семантическую связность автоинтертекстуальных образов, охватывающих собой все художественное пространство эссе «Набережная неисцелимых». Обратимся к первому примеру — двум стихотворениям и фрагменту эссе:

«Лагуна»:

*«... не оставляет следов глубоких
на площадях, как «прощай» широких,
в улицах узких, как звук “люблю”»⁷⁰*

«Венецианские строфы (I)»:

*«... так на убыль
к ночи идут в объеме медузами купола.
Так сужается улица, вьющаяся как угорь,
и площадь — как камбала»⁷¹*

Текст эссе: *«Причина, конечно, в местной топографии, в улицах, узких, вьющихся, как угорь, приводящих тебя к камбале площади с собором посередине, который оброс ракушками святых и чьи купола сродни медузам»⁷².*

⁷⁰ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 143.

⁷¹ Там же. С. 161.

⁷² Там же. С. 112.

Отмечая текстуальную близость прозы Бродского к изначальным поэтическим формулам, Н. Меднис сообщает о риске принять это за банальный прием монтажа — столь похожими выглядят некоторые стихотворные строки на прозаический вариант⁷³. Но по мнению исследовательницы поэт никогда не воспроизводит стихотворные строки без изменений. Действительно, найдя образ удачным и использовав его в одном из своих стихотворений, Бродский мог продолжать использовать его в дальнейшем, перерабатывая и дополняя. Однако в «Набережной неисцелимых» мы встречаем примеры использования Бродским монтажной «склейки» поэтических образов в прозаическую форму — поэт использует несколько образов, объединяя их в один. В этом примере мы наблюдаем контаминацию смысловых метафорических значений — описывая городское пространство, Бродский сталкивает метафоры из двух стихотворений, развертывая их в прозаическом тексте на основе оппозиции «узкий / широкий». Переноса образы из стихотворений в эссе, Бродский часто использует их в образной функции как метафоры со вставкой (метафорическим сравнением), однако мы видим, что в данном примере функция метафорического сравнения переносится Бродским из «Лагуны», а «морские» метафоры заимствуются из «Венецианских строф (I)». В «Венецианских строфах (II)» мы видим набор метафор: *«Свет разжимает ваш глаз, как раковину», «Невесомая масса взятой в квадрат лазури <...> припадает к стеклу всей грудью, как к амбразуре, и сдается стеклу», «Как прутьями по ограде школьники на бегу, утренние лучи перебирают колонны, аркады, пряди водорослей, кирпичи»*⁷⁴, из которых автор монтирует изображение утреннего города.

Прозаический результат выглядит следующим образом: *«По утрам этот свет припадает грудью к оконному стеклу и, разжав твой глаз, точно*

⁷³ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск.: Новосиб. ун-т., 1999. С. 508.

⁷⁴ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 169.

раковину, бежит дальше, перебирая длинными лучами аркады, коллонады, кирпичные трубы, святых и львов, как бегущие сломя голову школьники — прутьями по железной ограде парка или сада»⁷⁵.

Фразы объединяются путем добавления новых слов и словосочетаний, одна из метафор добавляется в текст «усеченной» — в результате подобных перестроений происходит слом поэтического ритма. Метафору «глаз — раковина» мы встречаем также в стихотворении «Сан-Пьетро». Найдя метафору удачной, Бродский использует ее в дальнейшем, внедряя ее в прозаический текст. «Венецианские» стихотворения Бродского пронизаны образом воды и семантически связанной с ней морской метафорикой. Вездесущность воды ощущается на буквальном уровне текста — она источник всего, она хранит общую культурную память, наконец, она воплощает само время, отражая в своей бесконечности конечность мира вещей. Образ воды связан с мотивом отражения, зеркальности, которая, в свою очередь символизирует возможность перехода в метафизическое измерение. В «Набережной неисцелимых» вода — как концептуальный (вода = время), так и композиционный метатроп — повествование нелинейно, его последовательность мотивирована наплывами воспоминаний автора. С концептуальным метатропом «вода» связан ситуативный метатроп «слеза» — мы встречаем его предшествующих стихотворениях «Лагуна», «Венецианские строфы (II)», «В Италии». Слезой организм реагирует на венецианскую красоту, на красоту вообще, на неспособность глаза ее удержать: *«Слеза есть попытка задержаться, остаться, слиться с городом. Но это против правил»⁷⁶*. В поэтике Бродского образ слезы связан с мотивами ностальгии, одиночества, изгнания и отчуждения. Рассмотрим реализацию этого мотива в «Набережной неисцелимых» за счет автоинтертекстом:

⁷⁵ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 107.

⁷⁶ Там же. С. 135.

«Венецианские строфы (II)»:

*«Я пишу эти строки, сидя на белом стуле
под открытым небом, зимой, в одном
пиджаке, поддав, **раздвигая скулы**
фразами на родном.
Стынет кофе. Плещет лагуна, **сотней**
мелких бликов тусклый зрачок казня
за стремленье запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня»⁷⁷.*

«Лагуна»:

*«И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына ...»⁷⁸*

Уже в «Лагуне», первом стихотворении «Венецианского» цикла, лирический герой представлен изгнанником, отчужденным не только от родины, но и от собственного прошлого. Отчужденность и анонимность — единственные приметы лирического героя, он скрывается в своем номере, вычитая себя из художественного пространства произведения, проявляясь в нем только как «тело в плаще». Стихотворение наполнено апокалиптической метафорикой, которая, по мнению Л. Лосева, изображает Венецию как «как некий корабль, то ли погружающийся, то ли уже погрузившийся в волны потопа»⁷⁹, пассажир которого стоически переживает мысль о собственной смерти. В стихотворении «Венецианские строфы (II)» лирический герой непосредственно появляется только в последней строфе. Рисуя портрет утреннего города, в финале герой подчеркивает свою конечность по отношению к бесконечному пространству (то

⁷⁷ Там же. С. 166.

⁷⁸ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 137.

⁷⁹ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 225.

есть к тому, которое его переживает, продолжит существовать без него) и акцентирует роль «чужака», говорящего на родном языке в *неродном* пространстве. В «Набережной неисцелимых» автор подчеркивает свою чужеродность следующим образом: *«Несмотря на все время, кровь, чернила, деньги и остальное, что я здесь пролил и просадил, я никогда не мог убедительно претендовать, даже в собственных глазах, на то, что приобрел хоть какие-то местные черты, что стал, в сколь угодно мизерном смысле, венецианцем»*⁸⁰. Наконец, в вводном сюжетном эпизоде «Набережной неисцелимых» Бродский использует образ «захолустного городка» из стихотворения «Сан-Пьетро»:

*«Третью неделю туман не слезает с белой
колокольни коричневого, захолустного городка,
затерявшегося в глухоманном углу
Северной Адриатики»*⁸¹.

Обратимся к тексту эссе: *«Все отдавало приездом в провинцию — в какое-нибудь незнакомое, захолустное место — возможно, к себе на родину, после многолетнего отсутствия. Не в последнюю очередь это объяснялось моей анонимностью, неуместностью одинокой фигуры на ступенях Станции: хорошей мишенью забвения. К тому же была зимняя ночь. И я вспомнил первую строчку стихотворения Умберто Сабы, которое когда-то давно, в предыдущем воплощении, переводил на русский: «В глубине Адриатики дикой...». В глубине, думал я, в глуши, в забытом углу дикой Адриатики...»*⁸².

Вместо парафраза У. Сабы, использованного в стихотворении, поэт приводит его прямую цитату, дополняя ей собственный образ Венеции как пространства *небытия*: буддийский мотив предыдущего воплощения и одно из общих положений буддизма о дистанции по отношению к миру и к самому себе коррелирует с уподоблением Будде «неподвижной матроны у кассы». Мотивы

⁸⁰ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 129.

⁸¹ Там же. С. 147.

⁸² Там же. С. 71.

анонимности, отчуждения (неуместности), одиночества переносятся автором из стихотворений «Лагуна», «Венецианские строфы (II)», «Сан-Пьетро» и составляют единый сюжетный эпизод. Мотив изгнания и одиночества также подчеркивается воспоминанием о родине, с которой автор был изгнан. С родиной героя связывает и «единственное человеческое существо», которое он знал в этом городе — девушку-венецианку, с которой он знаком по *предыдущему воплощению* — своему прошлому в Ленинграде. Ситуация одиночества и отчуждения от прошлого акцентирована также невозможностью коммуникации: *«Кроме зевающего буфетчика и неподвижной, похожей на Будду, матроны у кассы, не видно было ни души. Толку, впрочем, нам друг от друга было мало: **весь запас их языка – слово «espresso» – я уже истратил**»*⁸³, хотя, как мы знаем, в предыдущем воплощении автор переводил с итальянского стихотворения Умберто Сабы. Венеция Бродского подчеркнута безлюдна, люди встречаются в ней крайне редко — их заменяют собой вещи: архитектура, живопись, предметы венецианского быта. Венеция для Бродского — глубоко личное, индивидуальное пространство эстетического восприятия, связанное с личной памятью, которое невозможно с кем-то разделить, поскольку эстетические переживания индивидуальны по своей природе: «Многое можно разделить: хлеб, ложе, убеждения, возлюбленную — но не стихотворение, скажем, Райнера Марии Рильке»⁸⁴. В интервью С. Волкову Бродский объясняет *безлюдность* собственного «Венецианского» художественного пространства следующим образом:

«СВ: Когда вы рассказываете о Венеции, то говорите только о воде и об архитектуре. А люди?»

ИБ: Люди, в общем-то, отсутствуют. <...> Но на самом деле люди не так уж интересны. От них более или менее — известно, чего ожидать. В конце

⁸³ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 68.

⁸⁴ Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. 6. СПб., 2003. С. 45.

концов люди, как бы это сказать, несравненно более синонимичны, нежели искусство. То есть у людей гораздо больше в знаменателе, чем в числителе, да? В то время как искусство — это постоянная перемена знаменателя. Люди, конечно, связаны с городом, но могут совершенно с ним не совпадать»⁸⁵.

По мнению С. Туромы, Венеция, «лишенная своих жителей, туристов и признаков ежедневной жизни, т. е. Венеция как чистое пространство архитектуры и искусства» представляет для Бродского своего рода «идеальный пейзаж»⁸⁶. Эпизод первой встречи с «идеальным пейзажем» отмечен воспоминанием о родине, которое вызывает у героя запах водорослей — синоним абсолютного счастья — привязанность к которому он сначала объясняет детством на Балтийских берегах, но далее приходит к выводу, что природа этой привязанности — эволюционная, если не онтологическая память. В пространство текста вводится ситуативный метатроп «рыба», семантически связанный с водорослями и другими «морскими» образами (глаз-раковина, улица-угорь, площадь-камбала). Колыбель жизни — одна из коннотаций образа воды в поэтике Бродского, где рыба не только эволюционный предок человека, но и раннехристианский символ, обозначающий Христа как прямого предка современного человека и христианской цивилизации: *«Я всегда знал, что источник этой привязанности где-то не здесь, но вне рамок биографии, вне генетического склада, где-то в мозжечке, среди прочих воспоминаний о наших хордовых предках, на худой конец – о той самой рыбе, из которой возникла наша цивилизация. Была ли рыба счастлива, другой вопрос»⁸⁷.*

Ситуативный метатропы «человек-рыба», «глаз-раковина» и другие являются частью семантического комплекса, центральное место в котором занимает концептуальный метатроп «вода-время»:

⁸⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998.

⁸⁶ Турома С. Поэт как одинокий турист: Бродский, Венеция и путевые заметки. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/tu9.html>

⁸⁷ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 71.

«Лагуна»:

**«Время выходит из волн, меняя
стрелку на башне — ее одну».**

*«... на охваченной ветром, как платьем, башне,
несокрушимой, как злак вне пашины,
с поясом времени вместо рва»⁸⁸.*

Этот образ подробно раскрывается Бродским в 17 главе, являясь результатом процесса автокоммуникации — диалога поэта с собственными предшествующими текстами, и выступая текстом-объяснением по отношению к ним: *«Я всегда был приверженцем мнения, что Бог или, по крайней мере, Его дух есть время. Может быть, это идея моего собственного производства, но теперь уже не вспомнить. В любом случае, я всегда считал, что раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать. Отсюда моя слабость к воде, к ее складкам, морщинам, ряби и — раз я с Севера — к ее серости. Я просто считаю, что **вода есть образ времени**, и под всякий Новый год, в несколько языческом духе, стараюсь оказаться у воды, предпочтительно у моря или у океана, чтобы застать всплытие новой порции, нового стакана времени. Я не жду **голой девы верхом на раковине**; я жду облака или гребня волны, бьющей в берег в полночь. Для меня **это и есть время, выходящее из воды**, и я гляжу на кружевной рисунок, оставленный на берегу, не с цыганской проницательностью, а с нежностью и благодарностью»⁸⁹*. Мы видим, что поэт использовал поэтическую формулу «время, выходящее из волн», прозаически ее развернув и заменив «волны» на «воду». «Голая дева верхом на раковине» — образ Венеции-Сусанны из стихотворения О. Мандельштама «Венецианская жизнь», отсылку к которому мы встречаем в «Венецианский строфах (II)». Строки Мандельштама:

⁸⁸ Там же. С. 141.

⁸⁹ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 88.

«Человек рождается, жемчуг умирает / И Сусанна старцев ждать должна»⁹⁰, — аллюзия на сюжет «Рождения Афродиты», выходящей на свет из пены морской, иконографический тип изображения которой в разных комбинациях включал в себя обнажённую богиню, морское побережье, пену, волны, ракушку. В «Венецианских строфах (II)» он реализован следующим образом:

**«Так выходят из вод, ошеломляя гладью
кожи бугристой берег, с цветком в руке,
забывая про платье, предоставляя платью
всплескивать вдалеке».**

*«Долго светает. Голый, холодный мрамор
бедер новой Сусанны сопровождаем при
погружении под воду стрекотом кинокамер
новых старцев»⁹¹.*

«Сусанна и старцы» — ветхозаветный сюжет, широко распространенный в искусстве итальянского Возрождения и, в частности, в венецианской школе живописи, вдохновлявший таких художников, как Тинторетто, Веронезе, Лотто. На картине Тинторетто старцы подглядывают за Сусанной, омывающей свои ноги перед зеркалом. В 23 главе «Набережной неисцелимых» Бродский дешифрует этот образ: *«Мы бы устроились в глубоких креслах, злословя о новых немецких отрядах или вездесущих японцах, которые, кося объективами, возбужденно подглядывают, словно новые старцы, за бледными голыми мраморными бедрами Венеции-Сусанны, переходящей вброд холодные, крашеные закатом, плещущие воды»⁹².*

В эссе автор открыто декларирует художественную установку: *«Изучая лицо этого города семнадцать зим, я, наверно, сумею сделать правдоподобную*

⁹⁰ Мандельштам О. Полное собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. Стихотворения. 2009. С. 108.

⁹¹ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 169.

⁹² Там же. С. 101.

пуссеновскую вещь: нарисовать портрет этого места если и не в четыре времени года, то в четыре времени зимнего дня»⁹³.

Этой же установкой руководствовался поэт при создании «Венецианских строф (I-II), где первое стихотворение изображало вечерний город, а второе — утренний. Обращение к прозаической форме позволило «*питомцу Лоррена*» наиболее полно реализовать свой замысел. По мнению А. Маслакова, организация текста по линии суточного цикла «утро — день — вечер — ночь» стала композиционным «каркасом», который поддерживает синтагматику текста с множественными ассоциативными отступлениями. Город изображается через традиционный набор сигнатур, но сигнатуры используются в системе метафор и метонимий. Так, реальный плеск воды под окном создает метонимический образ Венеции, в котором вода замещает собой весь город, а сам город поэт уподобляет рыбе, которая порывается вернуться в водную стихию:

«Сан-Пьетро»:

*«Повисший над пресным каналом мост
удерживает расплывчатый противоположный берег
от попытки совсем отделиться и выйти в море»⁹⁴.*

«Набережная неисцелимых», глава 18:

«На карте город похож на двух жареных рыб на одной тарелке или, может быть, на две почти сцепленные клешни омара»⁹⁵.

Как отмечалось нами выше, в изображении города Бродский фокусируется на его деталях — венецианских сигнатурах, которые он описывает с помощью поэтики вещей. Семантически «вещь» в поэтике Бродского может быть связана с чем угодно — с предметом (например, предметом искусства), живым

⁹³ Там же. С. 78.

⁹⁴ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 153.

⁹⁵ Там же. С. 90.

существом, любым природным или метафизическим явлением. Концепт «Вещи» тесно связан с дихотомией времени и пространства. Вещь не противопоставлена пространству как человек, она воплощает собой пространство, поскольку ограничена сама собой, ее определяют ее же границы. Она бесстрастна и не испытывает страха перед смертью, в чем становится подобна времени. Так, венецианский ландшафт сравнивается Бродским с чайным сервизом:

«Лагуна»:

*«Венецийских церквей, как сервизов чайных ...»*⁹⁶

«Венецианские строфы (II)»:

*«Город выглядит как толчея фарфора
и битого хрусталя»*⁹⁷

Текст эссе: *«В такие дни город действительно приобретает фарфоровый вид, оцинкованные купола и без того сродни чайникам или опрокинутым чашкам, а наклонные профили колоколен звенят, как забытые ложки, и тают в небе»*⁹⁸.

Ситуативный метатроп — «фарфоровая» метафора — хрупкость, грациозность больших архитектурных форм, сведенная до размеров изящного чайного сервиза, связана с интимным отношением Бродского к городу. К поэтике вещей относится также сравнение водного транспорта и прежде всего гондол с обувью.

По мнению А. Маслакова, в «Набережной неисцелимых» выделяются четыре основных сюжетных эпизода: первый приезд субъекта высказывания в Венецию, посещение им палаццо, знакомство с Ольгой Радж, прогулка на гондоле⁹⁹. При этом их последовательное изложение сопровождается системой устойчивых образов, не связанных с конкретным сюжетным эпизодом. Этот ряд

⁹⁶ Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002. С. 139.

⁹⁷ Там же. С. 169.

⁹⁸ Там же. С. 107.

⁹⁹ Маслаков А.А. Принципы построения прозы поэта в эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010.

устойчивых образов (время / вода / зеркало / глаз / рыба / водоросли) можно охарактеризовать как систему функционально-семантических зависимостей, то есть метатропов, которые используются Бродским для репрезентации метакатегорий как персонального сверткста, так и авторской поэтики в целом.

Бродский вступает в диалог с собственными «Венецианскими» стихами, синтезируя все их основные мотивы и проблематику в прозаическом тексте эссе, который выступает пространством взаимодействия всех текстов венецианского корпуса произведений поэта. В ряду повторяющихся устойчивых образов особое место занимают автоинтертексты, выступая одной из структурных текстовых доминант — мы встречаем их в 21 из 51 главы эссе. Анализ автоинтертекста подтверждает тезис Бродского о прозаическом тексте как пространстве обнажения поэтических приемов. На примере автоинтертекста мы видим как поэт формирует образный строй текста, выстраивая его с помощью системы метатропов, в которой именно автоинтертекстуальным образам отведена ключевая роль. Пронизывая собой повествовательную ткань эссе, метатропы связывают не только последовательно идущие друг за другом, но и удаленные друг от друга части текста, обеспечивая спрессованность художественного материала и неразрывность повествования. Метатропы выполняют текстообразующую функцию, конструируя сеть вертикальных (парадигматических) связей, эксплицирующих идейно-художественное содержание текста и авторскую модель «венецианской» реальности. Также они выступают точкой прозаического развертывания (либо конечной точкой) отвлеченных рассуждений автора, не связанных непосредственно с основными сюжетными эпизодами и раскрывающих его философско-эстетические установки. Прозаические размышления о феномене красоты, о природе времени, о том, как оно влияет на человека можно использовать как автокомментарий к основным метаконцептам поэзии Бродского. Подводя итог нашим наблюдениям,

мы можем выделить следующие функции автоинтертекстом в эссе «Набережная неисцелимых»:

- репрезентация ключевых метакатегорий «Венецианского» сверткста И. Бродского
- организация системы функционально-семантических зависимостей
- парадигмизация текста

Согласно В. Шмиду, одному из самых известных исследователей «прозы поэта», именно «парадигматизация текста, введение в него сети эквивалентностей (сходств и противопоставлений)» выступает как основная типологическая черта поэтизации прозаического произведения — парадигматические связи отдельных частей эссе аналогичны отношениям между стихотворными строфами¹⁰⁰. Ю. Орлицкий, в своей работе «Динамика стиха и прозы в русской словесности» исследуя прозу Бродского на обширном материале его эссеистики в контексте прозы поэтов начала XX века, отмечает, что в прозаических произведениях Бродский последовательно противостоит тенденциям *поэтизации* прозы: ее метризации, делению текста на строфы, звуковой инструментровке и цитированию стихотворной речи¹⁰¹. В той же работе Орлицкий, анализируя роман «Доктор Живаго», отмечает в нем следующие черты «прозы поэта»:

- очевидная ослабленность сюжета
- миниатюризация глав
- «вертикальный, “стиховой” способ» связывания отдельных фрагментов текста¹⁰²

¹⁰⁰ Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 22.

¹⁰¹ Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. С. 760.

¹⁰² Там же. С. 576.

Мы продемонстрировали, что художественная структура эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» полностью соответствует типологическим чертам, выделенным Ю. Орлицким в романе Б. Пастернака, а «стиховой» (парадигматический) способ смыслового связывания отдельных фрагментов текста за счет введения в текст автоинтертекстуальных образов является важной особенностью эссе. Таким образом, не оспаривая общие наблюдения Ю. Орлицкого относительно прозы Бродского, мы можем подтвердить жанровый статус эссе «Набережная неисцелимых» как «прозы поэта».

Заключение

В нашей работе были проанализированы автоинтертекстуальные случаи по оси «поэзия → проза» в рамках персонального сверткста И. Бродского с использованием понятия метатропа, введенным Н. Фатеевой для исследования поэтики Б. Пастернака. Исследование показало, что применение понятия метатропа продуктивно не только для анализа творчества Б. Пастернака, но также может быть использовано для исследования прозаического творчества других поэтов — в частности, И. Бродского. Посредством анализа автоинтертекстуальных образов нами была выявлена их текстообразующая функция — пронизывая всю повествовательную ткань текста, они репрезентируют основные метакатегории «Венецианского» сверткста И. Бродского, действуя в системе функционально-семантических зависимостей. За счет этих зависимостей происходит парадигматизация текста — сцепка как близких, так и удаленных друг от друга глав эссе. На материале выявленных автоинтертекстом мы создали сводную таблицу автоинтертекстуальных случаев. «Набережная неисцелимых» - произведение, синтезирующее в себе все основные мотивы «венецианских» стихотворений И. Бродского. Эссе можно использовать как объясняющий текст, наиболее полно раскрывающий мотивы предшествующих. Отметив критику статуса прозы Бродского как прозы поэта со стороны Ю. Орлицкого, мы продемонстрировали, что эссе «Набережная неисцелимых» полностью соответствует жанру прозы поэта даже в контексте критического анализа Ю. Орлицкого, поскольку отвечает жанровым типологическим чертам, которые выделяет ученый. Таким образом, нами был подтвержден жанровый статус эссе «Набережная неисцелимых» как «прозы поэта». Мы не можем утверждать, что автоинтертекстуальность как текстообразующая функция присуща всем прозаическим текстам И. Бродского. Мнения исследователей расходятся как относительно статуса прозаических

произведений автора, так и относительно классификации конструктивных приемов поэтизации его прозы, поэтому прозаическое творчество поэта требует дополнительного изучения. В виду малого количества работ, посвященных прозе И. Бродского и усложненности его поэтики, прозаическое творчество поэта имеет большой потенциал для исследования.

Список литературы

1. *Smirnov Igor P.* Оппозиция стихи / проза в литературоведческой концепции Б. М. Эйхенбаума. In: *Revue des études slaves*, Tome 57, fascicule 1, 1985. В. М. Ёйхенбаум: la mémoire du siècle, sous la direction de Catherine Depretto.
2. *Александрова А. А.* Мифологемы воды и воздуха в творчестве И. Бродского: диссертация ... канд. филол. наук. М., 2007.
3. *Блок А.* Собрание сочинений в 6-ти томах. Л.: Художественная литература, 1980—1983.
4. *Бродский И. А.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.
5. *Бродский И. А.* Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. М.: Независимая Газета, 1995.
6. *Бродский И.* Поэт и проза // Цветаева М. Избр. проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. 1.
7. *Брюсов В.* Венеция. URL: <http://www.poetry-city.ru/venetciay.html>
Дата обращения: 23.03.2017
8. *Вайль П.* Гений места. М.: Колибри, 2006.
9. Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие. М.: ОГИ, 2002.
10. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998.
11. *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9.
12. *Гумилев Н.* Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Терра, 1991.
13. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 2013—2015.
14. *Иванов Вяч. Вс.* Колыбельная Баркарола. URL: <http://www.poetry-city.ru/venetciay.html>
Дата обращения: 23.03.2017

15. Иосиф Бродский. Поэзия как форма сопротивления реальности // Русская мысль. № 3829. 1990. 25 мая. Спец. приложение: «Иосиф Бродский и его современники». С. I, XII.
16. Кунусова А.Н. Формирование венецианского текста в русской литературе // Гуманитарные исследования. 2010. N. 1 (33).
17. Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5.
18. Лотман Ю.М. Поэзия и проза // О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
19. Лотман Ю.М. Художественный повтор в поэзии // О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
20. Мандельштам О. Полное собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. Стихотворения. 2009.
21. Маслаков А.А. Принципы построения прозы поэта в эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2010.
22. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск.: Новосиб. ун-т., 1999.
23. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. НГПУ, 2003.
24. Муратов П.П. Образы Италии / П.П. Муратов. М.: Республика, 1992.
25. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008.
26. Патера Т. Заметки о лексике И. Бродского и А. Ахматовой // Поэтика И. Бродского. Сборник научных трудов. Тверь, 2003.
27. Перцов П.П. Венеция / П.П. Перцов. М.: Б-С-Г-Пресс, 2007.
28. Полухина В.П. Проза Иосифа Бродского: продолжение поэзии другими средствами // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. тр. Тверь, 2003.
29. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.

30. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. URL:
http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0170.shtml
 Дата обращения: 23.03.2017
31. *Ранчин А.* На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
32. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. 4. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
33. *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.
34. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.
35. *Турома С.* Поэт как одинокий турист: Бродский, Венеция и путевые заметки. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/tu9.html>
 Дата обращения: 07.05.2017
36. *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
37. *Цивьян Т.В.* «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Семиотические путешествия. СПб., 2001.
38. *Цивьян Т.В.* Проза поэтов о «прозе поэта» // Russ. Lit. 1997. Vol. 41, N. 4.
39. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990.
40. *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

41. *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Работы по поэтике.* М., 1987.

Приложение

Стихотворение	Автоинтертекстуальные образы	Номер главы
«Лагуна»	<i>«... совершенный никто, человек в плаще, потерявший память, отчизну, сына ...»</i>	Глава 4
«Лагуна»	<i>«Венецийских церквей, как сервизов чайных, слышен звон в коробке из-под случайных жизней»</i>	Глава 13
«Лагуна»	<i>«Адриатика ночью восточным ветром канал наполняет, как ванну, с верхом ...»</i>	Глава 34
«Лагуна»	<i>«предок хордовый Твой, Спаситель, зимней ночью в сырой стране»</i>	Глава 2, 7, 12
«Лагуна»	<i>«Время выходит из волн, меняя стрелку на башне — ее одну»</i>	Глава 17
«Лагуна»	<i>«Тонуций город, где твердый разум внезапно становится мокрым глазом ...»</i>	Глава 40, 49
«Лагуна»	<i>«... не оставляет следов глубоких на площадях, как «прощай» широких, в улицах узких, как звук “люблю”»</i>	Глава 18
«Лагуна»	<i>«... башне, несокрушимой, как злак вне пашни, с поясом времени вместо рва»</i>	Глава 17
«Сан-Пьетро»	<i>«... захолустного городка, затерявшегося в глухом уголке Северной Адриатики»</i>	Глава 4
«Сан-Пьетро»	<i>«Ставни широко растопырены, точно крылья погружившихся с головой в чужие неурядицы ангелов»</i>	Глава 19
«Сан-Пьетро»	<i>«... слезающая струпьями штукатурка обнажает красную, воспаленную кладку»</i>	Глава 22
«Сан-Пьетро»	<i>«За поворотом фонари обрываются, как белое многоточье, за которым следует только запах водорослей и очертанья пирса»</i>	Глава 3
«Сан-Пьетро»	<i>«За сигаретами вышедший постоялец возвращается через десять минут к себе по пробуравленному в тумане его же туловищем туннелю»</i>	Глава 21
«Сан-Пьетро»	<i>«... и глаза на секунду слипаются, наподобье раковины»</i>	Глава 27
«Сан-Пьетро»	<i>«лодки, баркасы, гондолы, плоскодонки, как непарная обувь, разбросаны на песке»</i>	Глава 28
«Венецианские строфы (I)»	<i>«Скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая вразнобой тишину»</i>	Глава 35
«Венецианские строфы (I)»	<i>«Площадь пустынна, набережные безлюдны ...»</i>	Глава 4

«Венецианские строфы (I)»	<i>«Так меркнут люстры в опере; так на убыль к ночи идут в объеме медузами купола. Так сужается улица, вьющаяся как угорь, и площадь – как камбала»</i>	Глава 18
«Венецианские строфы (I)»	<i>«Так смолкают оркестры. Город сродни попытке воздуха удержать ноту от тишины, и дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры, плохо освещены. Только фальцет звезды меж телеграфных линий - там, где глубоким сном спит гражданин Перми. Но вода аплодирует, и набережная – как иней, осевший на до-ре-ми»</i>	Глава 34
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Как прутьями по ограде школьники на бегу, утренние лучи перебирают колонны, аркады, пряди водорослей, кирпичи»</i>	Глава 27
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Голый, холодный мрамор бедер новой Сусанны сопровождаем при погружении под воду стрекотом кинокамер новых старцев»</i>	Глава 23
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Два-три грузных голубя, снявшихся с капители, на лету превращаются в чаек: таков налог на полет над водой»</i>	Глава 29
«Венецианские строфы (II)»	<i>«... зеркало – местный стеклянный выход вещи из тупика»</i>	Глава 29
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Свет разжимает ваш глаз, как раковину; ушную раковину заполняет дребезг колоколов»</i>	Глава 27
«Венецианские строфы (II)»	<i>«И макает в горло дракона золотой Егорий, как в чернила, копье»</i>	Глава 30
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Невесомая масса взятой в квадрат лазури, оставляя весь мир – всю синеву! – в тылу, припадает к стеклу всей грудью»</i>	Глава 27
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Город выглядит как толчея фарфора и битого хрусталя»</i>	Глава 13
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Шлюпки, моторные лодки, баркасы, барки, как непарная обувь с ноги Творца ...»</i>	Глава 28
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Так выходят из вод, ошеломляя гладью кожи бугристой берег, с цветком в руке, забывая про платье, предоставляя платье всплескивать вдалеке»</i>	Глава 23
«Венецианские строфы (II)»	<i>«Те, кто бессмертен, пахнут водорослями ...»</i>	Глава 2, 7, 12
«Венецианские строфы (II)»	<i>«... голубей отрывая от сумасшедших шахмат на торцах площадей»</i>	Глава 27

«Венецианские строфы (II)»	<i>«Плещет лагуна, сотней мелких бликов тусклый зрачок казня за стремление запомнить пейзаж, способный обойтись без меня»</i>	Глава 4, 40, 49
«В Италии»	<i>«И лучшая в мире лагуна с золотой голубятней сильно сверкает, зрачок слезя. Человек, дожив до того момента, когда нельзя его больше любить, брезгуя плыть противу бешеного течения, прячется в перспективу»</i>	Глава 40, 49